

日本近現代詩における韻律の問題

日本近代詩史再構築の試み

須田 慎吾

一、序論

日本近現代詩成立の歴史についてはこれまで、明治期における文語定型詩から出発し（新体詩の時代）、これが明治後期から昭和初期にかけて文語自由詩から口語自由詩へ発展（近代詩の時代）、そして戦後、より自由な発想のもとに円熟していった（現代詩の時代）、というように捉えられてきた。その上で芸術思潮的な観点から浪漫派、象徴派、耽美派、民衆派、主知主義、社会派・未来派といった分類をもとに、詩人や作品が体系化され理解されてきたのである。だが日本近現代詩史を研究するに当たり、こうした理解はある種の混乱を招き易いものであるばかりか、韻律という観点から見るとむしろ、「詩」という存在への真の理解から我々を遠ざける可能性すらある。

周知の通り我が国における「詩」とは、ごく一握りの文学者たちによって西洋詩を模倣して作られた人工的な文学形態である。それは発祥当初から短歌・俳句等古典的韻文の韻律法を用いて作られ、口語自由詩以降、いや現在でさえそのシステムは本質的に書き換えられていない。実は口語自由詩登場以前から様々な音数律の実験が行われていたが、その成果が期待できないという認識が広がると、音数律というシステムそのものを破壊する詩人たちが現れ、ここに韻律が姿を消したかに見えた。こうして時代

は無律詩、そして自由律詩の時代に入って行ったのだが、実のところ音数律は以降も生き長らえ、一八八二（明治一五）年の『新体詩抄』から一四〇年近く経った今日でさえ、新たな韻律法に譲ることなく一定の地位を保ち続けている。それ程までに、音数律の力は絶大だったのである。むしろ無律詩とほぼ同時に起こった自由律運動、つまり音数律を用いずにリズムを形成しようという運動は一時隆盛を誇ったかに見えたが、ごく僅かな成果を残しただけで完全に姿を消してしまった。そして現代詩以降は積極的な無律詩というよりも、韻律への問題意識そのものが忘れ去られた時代が続いている。それは韻律という面から見ると、むしろ退化と考えるべき状況なのである。

このように詩の本質たるべき韻律に着目して我が国の詩史を捉え直すとするなら、古典的な韻律を継承した「音数律詩の時代」、過渡期として音数律を意識的に排した「無律詩の時代」、新たな韻律法が模索された「自由律の時代」、そして韻律という存在が忘れ去られた「韻律放棄の時代」、というように分類し直す必要がある。文語定型詩、文語自由詩、そして口語定型詩、口語自由詩という理解は極めて表面的なものであつて、韻律の内実こそぐわぬない例が非常に多いからである。また文語と口語が混在、或いは音数律と無律・自由律が混在している作品も多く、詩史において記念碑的な作品がそうであることも珍しくない。そもそも定型詩と言う時、我が国のそれは西洋とかなり意味の違いがある。例えばルネサンス期にイタリアで生まれ西洋に広まったソネット、近代フランス詩で流行したアレクサンドランのように、西洋の定型詩では詩行数と一詩行内の音節数が決まっており、韻を踏む場所まで定められているのが一般的である。これに対し我が国における定型詩という用語には厳密な意味がなく、七五調でかつ時代的・文学思潮的な裏付けがあればそのように呼ばれることが多い。また自由詩という用語についても、我が国では単に「定型でない」、つまり「七

五調でない」という程度の認識で使用されており、これを明確な目的を以て実践された西洋の free verse (英)、freie Verse (独)、vers libre (仏)と混同すべきでない。このような曖昧な用語に囚われていては、詩史の本質的な理解に近付きようがないのである。我々はもう一度、用語のレベルから検討し直さねばならない。

だがこれまで韻律という観点から詩史が語られることがなかったばかりか、その韻律とは日本語の韻文において何を意味するのか、それさえも充分検討されてこなかった。音数律という用語からして謎に満ちた存在であるにも拘らず、である。「音数」がリズムを形成するとは一体どういうことなのか——音数律という用語はそのことについて何ひとつ説明していない。なぜ或る「数」がリズムを形成し、一方で或る「数」がリズムを形成し得ないのか。西洋詩学におけるリズム形成法が誰にでも理解できる明快な理論を持っているのに対し、日本語ではなぜ音数律によって詩的リズムが發生するのか、という問題に関しては、いまだ充分な説明が為されていない。本稿ではまず詩学上の用語の整理から出発し、西洋詩学と日本古典詩の韻律を比較することで、音数律とは何かという問題につき再検討する。その上で、本来詩の本質と見做されていた韻律という観点から我が国の近現代詩を捉え直し、文語詩か口語詩か、或いは定型詩か自由詩か、というこれまでの視点を排し、また文学思潮的な観点から離れて、日本近現代詩史の再構築を試みることにする。

二、言語リズムと詩的リズム

近代以前、本来「詩」とは漢詩を指す言葉であり、一方で短歌や俳句等と製の韻文は「歌」と呼ばれていた。だが明治期、一握りの文学者たちによって発見された西洋の poetry (英)、Poesie (独)、poésie (仏) という文

学形態を輸入するに当たり、この「詩」という用語が転用されたのである。然し当然ながら、西洋の韻律法をそのまま日本語で実践することは困難だった。そこで「新体詩」の提唱者たちは日本の古典的韻文を成立させていた音数律というシステムをそのまま横滑りさせ、外見だけ西洋詩に似せた新たな文学形態を創作したのだった。韻律という難題との、詩人たちの長い格闘の第一歩であった。

古典的な西洋詩学においては、韻と詩的リズムが存在しない文は詩文として認められない。散文詩という文学形態がある通り、分ち書きでない文章でも、そこに韻律が存在していれば詩文と認められる(この立場に立てば、例えば『平家物語』の冒頭部等は音数律による散文詩ということになる)。西洋ではそれぞれ時代ごとに定められた韻律、詩法があり、時にその厳密さは我々日本人を驚かせるが、特に日本語話者に理解しにくいのが西洋詩におけるリズム形成法だろう。

本来いかなる言語も、言語そのもののリズムを有している。例えばゲルマン系言語やスラヴ系言語には単語に元々アクセントが備わっているため、それらが配列されることで自ずと何らかの強勢(stress)形式が繰り返される。これを強勢拍律(stress-timed rhythm)と呼ぶ。これに対し、ギリシア語、ヒンディー語、ラテン系言語などは単語にアクセントが備わっておらず、ある程度の等時性を持つ音節(syllable、以下シラブル)が繰り返される。これが音節拍律(syllable-timed rhythm)である。詩的リズムは当然、これらの音韻構造に基づき形成される。単語そのものが強弱アクセントを備えている前者では、韻文においてもその強弱のシラブルを一定の規則のもと配列することで詩的リズムが生じる。これに対し後者はシラブルの長短を規則的に配列することで詩的リズムを形成する。このように、西洋詩においてはリズム形成に明快な方法論が存在し、詩学の中樞を為している。このリズム形成の方法は meter (英)、Metrum (独)、mètre (仏) と呼ばれ

「歩格」等と翻訳される³⁾。

この歩格のように、一定の間隔で強弱や長短が繰り返されるとそれがリズムとして認識される、というのは理屈として誰もが理解できるものだろう。然し日本語ではどうか。日本語の単語には元々アクセントが備わっていないため言語リズムはしばしば音節拍律に分類されるが、会話調における二重母音や拗音等の例外を除いて、日本語の音韻単位には長短が存在しない。そもそも右のような分類は、あくまで母音を中心として体系付けられた言語において生まれたものである。これらの音韻構造で定められた音韻単位、すなわち1母音を中心とする音韻の最少単位がシラブルなのである。シラブルには「音節」「音綴」「音拍」と様々な訳語が当てられ日本語の音韻論や詩論にも汎用される概念だが、日本語や古代ラテン語など、母音を音韻論体系の中心に置かない言語においては、その音韻構造を安易にシラブルで解釈するべきでない。またこのシラブルという用語は、文字通りの「音節」とは明確に区別するべきである（つまり、西洋語においては「音節」を構成する音韻単位が「シラブル」である、というわけである）。ここに日本語における音韻論や詩論における混乱の一番の原因がある。母音を音韻体系の中心としない以上、日本語は強勢拍律でも音節拍律でもないと考えねばならない。そこから出発しなければ、詩的リズムに関しても正しい理解が得られないと思われるのである。

シラブルに対応する音韻単位として日本語に存在するのは *moira*（以下、モーラ）である。西洋語のシラブルは1母音を中心とし、その前後にいくつもの子音が付属するものだが⁴⁾、これに対しモーラは最大でも「1子音+1母音」というシンプルな構造を持つ音韻単位である。例えば「ニッポン」はシラブルで言うところ「ニッ」「ポン」の2シラブルだが、モーラ数は「ニ」「ッ」「ポ」「ン」の4つとなる⁵⁾。モーラは時間的には短いシラブルに相当し、数少ない例外を除いて、全てのモーラに強弱も長短も存在しない。

従ってモーラの存在を認めた段階で、原理的に西洋語のような歩格によるリズム形成は不可能だということになる。

では日本語におけるリズム形成法は何か。言うまでもなく音数律である———と言いたいところだが、西洋詩学における歩格と異なり、「音数」によってリズムを形成する、というのはすぐに納得できる説明ではない。音楽の場合もそうだが、リズムとは本質的に何らかの要素の反復を必要とする。現代音楽の時代を経た今日でさえ、一切の反復要素を欠いた音群は音楽と認識されるかどうか疑わしい。このような観点から見ると、一定の間隔で強い音節が現れる、或いは一定の間隔で長い音節が現れる、という時、それがリズムとして認識されるのはごく自然なことである。これに対し、或る「数」がリズムを作る、という説明がこれらと本質的に異なっているのは明白だろう。一体音数律とは何を意味しているのか。

三、音数律の正体

音数律の正体を明らかにするために、ここで日本の古典的詩型を再定義する必要があるだろう。我が国に厳密な意味での定型詩が存在するとして、それは短歌や俳句に代表される古典的韻文しかないわけだが、これを西洋詩における間・ポーズという考えに基づいて詩行分けすると次のように図示することができる（○は有音拍を、<は無音拍を示す）。

（俳句）

○○—○○—○<—<<

○○—○○—○○—○<

○○—○○—○<—<<

(短歌)

〇〇—〇〇—〇>—>>
〇〇—〇〇—〇〇—〇>
〇〇—〇〇—〇〇—〇>
〇〇—〇〇—〇>—>>
〇〇—〇〇—〇〇—〇>
〇〇—〇〇—〇〇—〇>

発祥の経緯から言うと、poetry (英)、Poesie (独)、poésie (仏)とは「本来、あくまでも口に出して朗読するように宿命づけられているもの」であり、必ず息継ぎのための間・ポーズを必要とする。それが表記上の詩行分けを生むことになったのだが、さらに多くのヨーロッパ古典詩に見る通り、その息継ぎを示すための目印として韻が登場し、詩行の始まり、または終わりを耳で判断できるように、例えば古代ゲルマンの韻文では頭韻が、後期ラテンの韻文では脚韻が発達した。つまり詩行分けとは単に人間のひと呼吸が続かなくなることを理由に存在し、韻とはあくまで息継ぎの合図にすぎなかったのである。そのように考えると、多くの西洋定型詩の一詩行が人間のひと息の長さに近い、というのは理に適っている。詩節についてもまた同様の役割があり、詩行間以上の間、すなわち短い息継ぎ以上の休止を取るために登場したのが詩節分けであると考えられる。

従って右図の通り、日本古典詩において1拍取られる休止とはまさに西洋詩における詩行分けに相当し、3拍程度取られる休止は詩節分けに相当すると言ってよい。つまり俳句は一つの詩行による第一詩節と二つの詩行による第二詩節によって構成される三行詩、短歌はこれに二つの詩行によ

る第三詩節が加えられた五行詩で、いずれの詩行も5もしくは7音節により構成される厳格な定型詩であると捉え直すことができる。そしてこれまでも多くの指摘がある通り、その5音節も7音節も実は、休止を含めると同じ四拍子のリズムで読まれている。つまり「五七五」「五七五七七」という詩型は無音拍を含めると、全ての詩行が8モーラによる8音節四拍子のリズムで統一された定型詩なのであり、これは非常に重要な認識であると思われる。

だがこうして実際のリズムを解き明かしたところで音数律の解明には程遠い。むしろこのように図示することで、音数律がいかに謎に満ちた韻律法であるかがより明確になるというものだろう。なぜなら「〇〇—〇〇—〇>—>>」や「〇〇—〇〇—〇〇—〇>」と図示されるモーラの羅列に、リズムを構成するための反復要素が存在していないことは明白だからである。例えば仮に、一定の休止を挟んで5モーラが繰り返し登場すれば、それをリズムと認識することが可能だろう。例えば『海潮音』に収められた、ポール・ヴェルレーヌ「落葉」の上田敏訳である。

秋の日の
ギオロンの
ためいきの
身にしみて
ひたぶるに
うら悲し。¹⁾

これは実際には各詩行末に3無音拍を置き「〇〇—〇〇—〇<—<<」という8音節の四拍子で読まれることになると思うが、たとえ無音拍が置かれなくても一詩行5モーラという分かり易い反復があり、これがリズ

ムと認識される可能性がある。然し音節を5・7・5・7・7と不規則に並べた七五調で、なぜいつも同じように1拍もしくは3拍の無音拍が挟み込まれ、結果として8音節が繰り返される四拍子リズムに落ち着いてしまうのか。ここまで論を進めれば答えは明白である。結局のところ、「音数」によってリズムが「発生」しているというのは錯覚に過ぎず、実は言語ではなく我々の方が、四拍子を生み出しているのである。昭和初期の高橋『国語学言論』¹²に始まる「二音語基調論」や、近年では坂野『七五調の謎を解く 日本語リズム原論』等でも論じられている通り、「二音は日本語の発音の基本単位」であり、2モーラ「〇〇」が拍子となつて反復要素になり、「〇〇—〇〇—〇〇—〇〇」と繰り返されることで四拍子が生まれる、或いは「四音となつてはじめてじゅうぶんな落ち着きを得る」、また「四音の反復としての八音」が「落ち着くべきところに完全に落ち着いたという感じになる」¹³といった認識は確かに重要であるが、こうしたこれまでの言説は結果的としての現象に関する分析であつて、音数律というシステム自体を説明していない。

モーラ拍という言語リズムに立ち返つて言えば、確かに音数律がモーラの存在によつて成立するリズム形成法であるというのは間違いないが、実のところ現代会話調では、モーラ拍の等時性は簡単に崩壊してしまう¹⁴。我々は本来、モーラ拍から簡単に逃れることができる筈なのである。つまりモーラ制御型の言語であること自体が音数律を決定付けているわけではないのだ。ではなぜそのモーラの呪縛から逃れた会話調のリズムから、韻文になつた途端に敢えてモーラ拍へ立ち戻るといふ不可解な現象が起こるのか。

例えば口語自由詩と称される詩の中には七五調を基調として書かれたものも多く、また散文の中にも七五調で書かれた「散文詩」に相当するものがあるが、これらを黙読する際、我々はどうにしてリズムを決定する

だろうか。多く認められるのが、気付かないうちは会話調に近い散文律で文章を読み始めるものの、途中で意味的な音節数が7や5であることに気付いた途端、(そのような指示が紙面のどこにも見当たらないにも拘らず)無意識に無音拍を要所に挟み込み、読者が自ら四拍子を取り始めるという事態だろう。このときに我々は、会話調を離れモーラ拍に立ち戻つて行つてしまつていたのである。このことが示唆する通り、我々は安定した四拍子のリズムを経験的に知つているために、謂わば無意識的に、常に詩文を四拍子へ近付けようとしている。つまり言語リズムが詩的リズムを作つているというよりも、我々は言語の方を、四拍子という共通の詩的リズムに引張つていたのである。別宮は著書『日本語のリズム』の中で、「われわれ日本人は、本性的に四拍子を求めている」¹⁵と述べ、このような主張が学術的でないと批判を受けるのも理解できるのだが、結局のところ、これが最も妥当な説明だと言わざるを得ない。音数律によるリズムとは実は、言語リズムによつて形成されるものではなく、言語より先に準備されたものだったのである。

このとき、1音節に2つ以上の子音が入り込むことで内部構造が複雑にならざるを得ないシラブル制御型の西洋語と異なり、日本語では1音節を「1子音+1母音」という1モーラが構成し、また少なくとも10種類以上の母音を持つ多くの西洋語とは違って母音が5つしかないことで、自ずと音節内の内部構造が単純なものとなる。これがむしろ、シンプルで単調な四拍子リズムを支えるのに向いていることになる(同時に、このシンプルな構造が四拍子リズムのテンポを動かし難く決定してしまつているとも言えるのだが)。つまり音数律というリズム形成法は、シンプルな構造を持つモーラという存在に制御された言語ゆえの宿命である、と言うよりもむしろ、そのシンプルさを逆手に取つた極めて合理的な結論だったのである。

四、近現代詩における音数律

多くの詩人や批評家、研究者でさえ、日本近現代詩には様々な詩的リズムが存在すると考えているが、新体詩の誕生から現在に至るまで、韻律という意味においては、これまで我が国に存在した詩的リズムはこのあらかじめ設定された拍子リズムしかないと言ってよい。

弥生ついたち、はつ燕、

海のあなたの静けき国の

便もてきぬ、うれしき文を。

春のはつ花、にほひを尋むる

あゝ、よろこびのつばくらめ。¹⁶

右の詩は一九〇五（明治三八）年『海潮音』の冒頭を飾る作品である。所謂七五調による文語定型詩だが、次のように図示すると、古典的韻文と全く同じ8音節による四拍子リズムの反復で構成されていることが理解できる。

〇〇—〇〇—〇〇—〇—〇〇—〇〇—〇—〇—
 〇〇—〇〇—〇〇—〇—〇〇—〇〇—〇〇—〇—
 〇〇—〇〇—〇〇—〇—〇〇—〇〇—〇〇—〇—
 〇〇—〇〇—〇〇—〇—〇〇—〇〇—〇〇—〇〇—
 〇〇—〇〇—〇〇—〇—〇〇—〇〇—〇—〇—
 〇〇—〇〇—〇〇—〇—〇〇—〇〇—〇—〇—

この七五調の新体詩は島崎藤村や土井晩翠らが継承したが、すぐさま七五

調と異なる音数の実験が始まった。その代表が八六調の音数律詩である。

八六調を試作した代表的詩人、薄田泣菫は一詩行を8・6音節とした一四行詩を試作し、これをソネットに倣った詩型として「絶句」と名付け、一八九九（明治三二）年の第一詩集『暮笛集』や一九〇一（明治三四）年の第二詩集『ゆく春』に収録した。然し無音拍の重要性を知っている我々は、すぐに八六調とは七五調の無音拍を一部有音拍にしたものに過ぎない、ということに気が付くだろう。実はすでに一八八九（明治二二）年、森鷗外らによる訳詩集『於母影』¹⁷で八六調が試みられていたが、そこでは西洋語のシラブルと日本語のモーラが同等のものと捉えられ、原詩のシラブル数に合わせてモーラ数を決定した安易なものだった。然し強い問題意識を以て実践された薄田泣菫の創作もまた、結果的には全く同じ四拍子リズムを創出してしまっているのである。つまり『新体詩抄』、『於母影』、『海潮音』から島崎藤村や土井晩翠の七五調、そして新たな音数律の実験者と目されていた薄田泣菫に至るまで、全て8音節四拍子の音数律詩として括ることができるのである。

外見上の音数をいくら変えたところで結局は単調な四拍子リズムに陥ってしまう、というモーラ拍の強い力に気付いた詩人たちは、何としてでも一旦そこから逃れねばならなかった。そこで一九〇七（明治四〇）年の川路柳虹「塵溜」によって口火を切られた口語自由詩、ということになるわけだが、然し口語自由詩とされているものの中には、「口語でありながら音数律と全く同じ四拍子リズムで作られたもの」、「韻律によるリズムが存在しないもの」、そしてこれらの混合詩があることに注意せねばならない。それらは全く異なる韻律システムを持つもの同士なのであり、さらに明治大正期の作品には文語・口語の折衷詩が非常に多い。そのような意味で実は、「口語自由詩」という用語自体が実に曖昧で欺瞞に満ちたものである。制作の側から見ても、古典詩と同じ拍子リズムに則ってその枠の中に口

語をはめ込むというのはさして困難な行為ではない。古典的なモーラ拍に新しい詩語を乗せたところで、読み手がそこに音楽的な新しさを感じないのも当然だろう。薄田泣菫らに続く「白露時代」の一角を成す北原白秋は、一九〇九（明治四二）年の第一詩集『邪宗門』等において斬新な当字や造語・外来語を駆使して詩壇に衝撃を与え「言葉の魔術師」と呼ばれたが¹⁸、韻律という点では、収録作品のほとんどが古典的な四拍子リズムによる音数律詩だった。

このような音数律詩は口語が定着した昭和期に入っても脈々と受け継がれ、例えば口語で近代的なソネットを書き続けた中原中也も、その作品のほとんどが実は同様の韻律を持つ音数律詩である。

幾時代かがありまして

茶色い戦争ありました

幾時代かがありまして

冬は疾風吹きました

（中略）

サーカス小屋は高い梁

そこに一つのブランコだ

見えるともないブランコだ

頭倒さに手を垂れて

汚れ木綿の屋蓋のもと

ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん¹⁹

右は一九三四（昭和九）年の第一詩集『山羊の歌』に収録された「サーカス」の一部である。「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」という印象的なリフレインによって中原中也の音楽性を代表する作品とされているが、例によって図示すると分かる通り、そのリフレインを含めこの作品は徹底した8音節四拍子のリズムで成り立っている。

○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <

（中略）

○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ < — <

中原中也の作品はしばしば口語自由詩に分類されるが、それは破格が多いこと、時代性や文学思潮的な側面からそのように考えられているに過ぎない。韻律という側面から見ると、その詩学は彼の敬愛したアルチュール・

五、「口語自由詩」の実像

隣の家の穀倉の裏手に

臭い塵溜が蒸されたにほひ、

塵溜のうちにはこもる

いろいろの芥の臭み、

梅雨晴れの夕をながれ漂つて

空はかつかと爛れてる。
21

[illegible]

これに対し、薄田泣菫に並んで日本象徴詩の確立者とされる蒲原有明は韻律においてより革新的な仕事を残した詩人と言えるだろう。一九〇三（明治三六）年の第二詩集『独弦哀歌』で発表された四七六調ソネット、つまり一詩行を4・7・6音節で構成した一四行詩は、七五調と同じ拍子リズムであるとして理解するのが一般的だが、然し実際のところ、多くの作品では四拍子リズムを作ることが困難なのである。

道なき低き林のながきかげに
君さまよひの歌こそなほ響かめ、
歌ふは胸の火高く燃ゆるがため、
迷ふは世の途倦みて行くによるか。

23

従って、ここでは蒲原有明の四七六調を、無律詩の先駆的存在と位置付けたいのである。

またこの四七六調を受け継いだ詩人の一人として知られる三木露風だが、彼もまた四拍子リズムから逃れきっていない過渡期的な文語詩を書いた詩人であると同時に、次のような大胆な無律詩も多く残している。

われは四月の臥所に横はれり。

太空の光青く、

心の上へのぞみたれば、

われはかくて痛ましき快樂の眼を閉じたり……²⁴

「白露時代」という言葉が示す通り同時代は高い評価を受けながら、いまや顧みられることの少ない詩人だが、蒲原有明の仕事を引き継ぐ無律詩の先駆者として再評価される必要があるだろう。

以上の考察から確認させられるのは、文語か口語かという問題がそれ程重要でない、ということである。そもそも口語自由詩と呼ばれる作品の中には口語文語折衷である例が数多く認められ、「口語自由詩の完成者」²⁵と言われる萩原朔太郎の一九一七（大正六）年の第一詩集『月に吠える』も、実際は文語詩や文語口語折衷詩が多く収められている。我々は一度、文語詩か口語詩かという観点から離れる必要があると思われるのである。

六、日本近代詩における自由律

数少ない例外を除いて、この七五調というシステムを排し、拍子を失ってしまった日本語は詩的リズムそのものを失う。前節の蒲原有明や三木露

風の作品に何らかのリズムが存在すると言うのは苦しい。注意しなければならぬのは、我が国でしばしば自由詩を成立させる原理として語られる「内在律」とは、理論的な裏付けのない仮説だということである²⁶。また西洋における自由律という文学思潮は、「同じような詩脚とか、一様な交替を見せる詩脚だけで規定されるのでない」²⁷、類音や頭韻、抑揚など、歩格以外の方法でリズムを形成しようとするものである。一九世紀後半フランスを中心に起こった自由律運動には、歩格に頼らずリズムを作り出そうという明確な目標があったのであり、「内在律」という仮説のみで安易にその存在を認められるようなものではない。

音数律を放棄し詩的リズムを失った文が、如何にしてそれを取り戻すか。モーラ拍という言語リズムを持つ日本語では歩格を用いることが不可能である以上、全く別の方法論、すなわち西洋詩における自由律運動に倣った手法に賭けるしかない。「日本語位不完全で非音楽的の言語はありはしない」²⁸という認識から出発した萩原朔太郎は、日本古典詩の四拍子リズムを否定したところから出発し、日本語において初めてそのような手法を切り開いた詩人だ、と捉え直してよい。実のところ『月に吠える』収録作には四拍子リズムによって成り立つ音数律詩も少なくないのだが、確かにいくつかの作品は、音数律を用いずして新たな詩的リズムを実現した驚くべきものだった。例えば次に挙げた「春夜」である（行末括弧内は行数、引用者附す）。

浅蜷のやうなもの、（1

蛤のやうなもの、（2

みじんこのやうなもの、（3

それら生物の身体は砂にうもれ、（4

どこからともなく、（5

絹いとのやうな手が無数に生え、(6)

手のほそい毛が浪のまにまにうごいている。(7)

あはれこの生あたたかい春の夜に、(8)

そよそよと潮みづながれ、(9)

生物の上にみづながれ、(10)

貝るゐの舌も、ちらちらとしてもえ哀しげなるに、(11)

とほく渚の方を見わたせば、(12)

ぬれた渚路には、(13)

腰から下のない病人の列があるいてゐる、(14)

ふらりふらりと歩いてゐる。(15)

ああ、それら人間の髪の毛にも、(16)

春の夜のかすみいちめんにふかくかけ、(17)

よせくる、よせくる、(18)

このしろき浪の列はさざなみです。(19)²⁹

「やうなもの」を行脚に反復する一三詩行目、連用形の行脚と「く」に「てゐる」の反復がみられる四一五詩行目、そして言葉遣いの奇想天外な締めくくりを見せる一六一九詩行目という、韻律的には三つのパートが組み合わされた構成となっている。「やうなもの」「みづながれ」「あるいてゐる」「よせくる」といった語句の反復、畳みかけるような連用形の行脚、「まにまに」「あたたかい」「そよそよと」「ちらちらとして」「ふらりふらりと」「さざなみ」のような、語句そのものの内部に反復要素を持った語を多用し、羅列することによって、随所に反復リズムが鑲められ、呼応し合っている。そして衝撃的なのが、そのようにして積み重ねられた一種のポリリズムを突如として全て切り落とす、また意味的にも一篇の詩の結論としては余りに不可解な「さざなみです」という最終句である。現在でも

充分強烈な印象を残す作品だ。このように『月に吠える』収録作の自由律は、多くが洗練されたものというより「実験的」という印象を読者に与えるものだが、初めて日本語による自由律詩を成立させた重要な作品群だということとは認めてよいだろう。

また四季派の立原道造は「古風な抒情詩人」というイメージが強い詩人だが、一九三七(昭和一二)年の第一詩集『萱草に寄す』および第二詩集『暁と夕の詩』において、それまでの日本近代詩になかった様々な技法を駆使して自由律を実現した、衝撃的な作品を多く残している。

私はたたずむであらう 霧のなかに

霧は山の沖にながれ 月のおもを

投箭のやうにかすめ 私らをつつむであらう

灰の帷のやうに

私は別れるであらう 知ることもしに

知られることもなく あの会つた

雲のやうに 私は忘れるであらう

水脈のやうに

その道は銀の道 私は行くであらう
ひとりはなれ……(ひとりとはひとり
を
タぐれになぜ待つことをおぼえたか)

私は二たび逢はぬであらう 昔おもふ
月のかがみはあのよるをうつしてゐると
私はただそれをくりかへすであらう³⁰

右はその音楽性を語る際にしばしば取り上げられる『萱草に寄す』の中の一篇だが、「あらう」「おもを」「おもふ」「よるを」「やうに」など、似た音を持つ語尾の反復が押韻に似た効果を生んでいることにすぐさま気付くだろう。これら類韻のような手法はこれまでも指摘した研究者がいるが³¹、西洋の自由律を知っている我々であれば、そのような限られた語句に留まらない、輪唱のような同音・同語や類音の反復に気付く筈である。先の語尾に加えて「わたしら」「わかれる」「わすれる」や「のなかに」「のおもを」「もなしに」のように、いくつもの同一句や似た語音の句が同時進行で繰り返され、時には一文の中で「ひとりとはなれ……（ひとりとはひとり）」と構文を破壊してまでそれを行うことで、緩やかな反復リズムが生まれている。詳細な分析は別の機会に譲るがここで強調しておきたいのは、これらの語の多くが二重母音等何らかの長音節を含み、西洋詩学における長いシラブルに近い役割を担っているということだ。これらの反復は脚韻だけでなく、詩行内の休止直前（西洋詩学で言うところの半区切り前）等あらゆる場所で複雑に踏まれており、そうすることによって、行脚だけで行われる西洋詩以上に効果的に韻を響かせ、またリズムを作り出している。このような西洋詩学的には「不完全」で「好ましくない」³²とされる押韻は実のところ、「正しい韻」以上に有効となることもあり、立原道造のそれも、手法としては「詩にはまず音楽を」³³と語ったポール・ヴェルレーヌの試みを想起させる。後のマチネ・ポエティック運動のように西洋詩学的な「正しい韻」をそのまま持ち込むのではなく、立原道造はむしろ「不完全」な韻を応用しながら、また音節拍律における歩格のような手法を用いることによって、独自の類韻と自由律を実現していたのである。

我が国において、このように真の意味での自由律詩を実現した詩人は数える程しか存在しない。現代詩以降なぜ詩人たちが音楽性の追求を放棄し

たのか、それはひとつには日本語による自由律の形成がそれ程困難であったからに他ならない。自由律の達成者に続く時代も、実践が難しいこれらの手法は完全に忘れ去られ、現代詩人たちに継承されることはなかったのである。

七、結論

本稿ではまず、西洋語と日本語の言語リズムおよび詩的リズムの違いを再確認するところから出発した。その上で日本古典的韻文を西洋詩における定型詩に該当する文学形態として定義し直した。次にこの日本古典詩や七五調における無音拍の存在、その結果としての四拍子リズムに着目することで、我が国の古典的な韻律法、すなわち音数律の正体を明らかにした。

それは西洋詩のような言語によるリズム形成とは異なり、あらかじめ準備されたリズムの上に言語を嵌め込むかのようなシステムだったのであり、具体的には四拍子リズムを支えるために定められた8音節の中に、無音拍を含めモーラを1つずつ配置するという韻律法であった。また日本語がモーラ制御型の言語であるが故に、多くの場合1音節内の構造が単純なものとなり、これがシンブルな四拍子リズムを支えるのに適していると同時に、そのテンポを決定してしまっていることを確認した。

続いて右のような音数律の理解をもとに明治期以降の詩史を俯瞰することで、これまで近現代詩史を理解するために用いられてきた文語詩か口語詩か、或いは定型詩か自由詩かという捉え方に重要性が乏しいことを論証した。『新体詩抄』に始まる新体詩時代の作品は、基本的に古典的韻文と同じ8音節四拍子のリズムを持つ音数律詩であり、この拍子リズムから抜け出そうと薄田泣菫らが八六調等の様々な実験を行ったが、結果的には同じ四拍子リズムの音数律詩として括られるべきものであったことを示した。

一方で、蒲原有明や三木露風らによる文語詩の中にはこの拍子リズムから逃れた作品も多く存在し、これらが過渡期的な無律詩として扱われるべきものであることも示した。また口語自由詩から現代詩の時代にあっても、部分的に音数律による四拍子リズムが形成されているものも多く、それらは音数律詩と無律詩の中間的作品と捉えねばならないことを確認した。以上の考察から、我が国の近現代詩史を理解する上ではむしろ韻律という観点から音数律詩、無律詩、そして自由律詩という分類が重要な意味を持つ可能性を示した。

そして最後に、実際はほとんどが音数律と無律の混合詩である所謂口語自由詩の中にも、音数律とは異なった手法により自由律を実現した作品が含まれていることを示した。本稿では萩原朔太郎と立原道造の作品を取り上げ、これまでほとんど研究されてこなかったその斬新なリズム形成法を分析することによって、日本語による数少ない自由律の成功例を提示した。このように、我々は音数律という韻律法を「準備された四拍子リズムにモーラを嵌め込むシステム」として捉え直す必要があり、さらにその上で、本来詩の本質と見做されていた韻律に着目することによって、「音数律詩、無律詩、自由律詩」という分類をもとに近代以降の詩史を再構築する必要があると思われる。

【附記】本文の引用に際して旧漢字は新漢字に改め、ルビは省略した。

¹ これについては例えば伊藤信吉「『解説』、『日本の詩歌26 近代詩集』中央公論社、一九七六年、四一九頁、小西甚一『日本文藝史V』講談社、一九九二年」等の文学史論を参照のこと。なおこれらの論が示す通り、近代詩と現代詩の分類に関しても諸説あることに注意されたい。

² 『新体詩抄』編纂者のひとり矢田部良吉が「新体詩抄序」において、「西洋

ノ風ニ模倣シテ一種新体ノ詩ヲ作り出セリ」と語った通りである（『特選名著復刻全集 近代文学館 新体詩抄（初編）』ほるぷ出版、一九八一年）。
³ meter（英）、Metrum（独）、mètre（仏）は「韻律」と訳される場合も多いが、本稿では用語の混乱を避けるため「歩格」とした。これら訳語の混乱は、我が国の韻文にこれに該当する概念が存在しないことを示している。

⁴ 福森貴弘『基礎からの日本語音声学』（東京堂出版、二〇一〇年）では、母音の前に三つの子音が続く「strike, splice, strict」、母音の後に四つの子音が続く「twelfths」が挙げられている（同書、一八九頁）。

⁵ 撥音「ん」、促音「っ」、長音「ー」は特殊モーラと呼ばれ、仮名一文字で表記される通り1モーラを構成するが、シラブルという音韻単位に照らし合わせると直前のモーラとまとめて1シラブルを形成する。これら特殊モーラ以外にも、多くの二重母音の副音、特に「ア」「イ」連母音の「エイ」なども直前のモーラに含めて1シラブルと考えるのが一般的である。

⁶ 「詩句作品（Verschönerung）」とは、本来、あくまでも口に出して朗読するように宿命づけられているものである。今日、詩句を研究するにあたって、我々はまずこのことを特に明確に肝に銘じておかななくてはならない（ゲールハルト・シュトルツ『詩とリズム ドイツ近代詩韻律論』九州大学出版会、一九七八年、三頁）。「韻文」というものは、本質的に、聞かれるために作られているものである。詩句内部の切れ目（Coups）、リズム、音楽、脚韻、つまり、韻文を構成しているすべてのものは、耳のために作られている（モリス・グラモン『フランス詩法概説』駿河台出版社、一九七二年、三九頁）。

⁷ 「脚韻がなくては、自由詩句の形態を認めることも、ある詩句から次の行の詩句へと移る場所を知ることとも不可能である。脚韻がなければ、詩句はただの紙の上と、目のための詩句にすぎなくなってしまう」（前掲、グラモン『フランス詩法概説』三九頁）。

⁸ 日本語と同じくモーラによる音韻体系を持つ古典ギリシア語が、韻を発達させなかったというのは非常に興味深い事実である。ラテン語でも盛期にはあまり韻は用いられなかったという。高津春繁『ギリシアの詩』（岩波書店、一九五六年）、前掲、シュトルツ『詩とリズム ドイツ近代詩韻律論』、前掲、グラモン『フランス詩法概説』第1部「フランス詩句の外形的構造」IV「脚韻」等参照。

⁹ 菅谷規矩雄『詩的リズム』（大和書房、一九七五年）、別宮貞徳『日本語のリズム』（講談社、一九七七年）、坂野信彦『七五調の謎を解く 日本語リズム原論』（大修館書店、一九九六年）、樋口桂子『日本人とリズム感——「拍」

をめぐる日本文化論」(青土社、二〇一七年)等を参照。

¹⁰ 『海潮音』は一九〇五(明治三八)年、本郷書院により発表された上田敏による訳詩集。フランス象徵詩を初めて日本に紹介した。

¹¹ 『日本の詩歌28』中央公論社、一九七六年、二〇頁。

¹² 高橋龍雄『国語学原論』中文館、一九三四年。

¹³ 坂野信彦『七五調の謎を解く 日本語リズム原論』(大修館書店、一九九六年)の「第一章 音律の原理」では「休止」の重要性を含めた音教律の詳細な分析が行われている。

¹⁴ 現代会話文の中には、拍(モーラ)だけでは説明できない現象が多く存在するという(鶴谷千春『第二言語としての日本語の発音とリズム』漢水社、二〇〇八年、311-2「音韻論的根拠」参照)。つまり、近代以降の標準日本語の、それも会話調という語調なかにモーラ拍逸脱のヒントが隠されており、口語で韻文を書くことは実のところ、その可能性に懸けた試みだということもできる。

¹⁵ 前掲、別宮『日本語のリズム』八〇頁。

¹⁶ 上田敏訳『燕の歌』より抜粋(前掲『日本の詩歌28』三三頁)。原詩はイタリアの詩人ガブリエーレ・ダンヌンテオの戯曲「フランチェスカ・ダ・リミニ」挿入歌。

¹⁷ 一八八九(明治二二)年、『国民之友』付録として発表された新声社による訳詩集で、訳者は森岡外や、その妹小金井喜美子ら五名。『文学界』を始めとする後統の浪漫主義詩人達に与えた影響は計り知れない(『新研究資料 現代日本文学 第七巻 詩』明治書院、二〇〇〇年、一頁)。

¹⁸ 「言葉の魔術師」と云われる卓抜な言語感覚は他の追従を許さぬものがあり(前掲『新研究資料 現代日本文学 第七巻 詩』六一頁)、「詩想の新奇と絢爛たる才気によって世上の瞠目を集め」、「斬新な装幀も相俟ってセンセーションを巻き起こした」(同書、六三―六四頁)。

¹⁹ 『原文 中原本也詩集』審美社、一九七六年、一八―二〇頁。

²⁰ 一九〇七(明治四〇)年、『詩人』誌上に発表された「新詩四章」の中の一編。後に「塵塚」と改題され、第一詩集『路傍の花』に収録された。

²¹ 『日本近代文学大系 近代詩集I』角川書店、一九七二年、三〇六―三〇七頁。

²² 伊藤信吉「解説」、前掲『日本の詩歌26 近代詩集』四〇四頁。

²³ 蒲原有明、一九〇三(明治三六)年の第二詩集『独弦哀歌』収録「あだならまし」より抜粋(『日本の詩歌2』中央公論社、一九七六年、二一六頁)。

²⁴ 三木露風、一九一〇(明治四三)年の第三詩集『寂しき曙』収録「快樂と太陽」より抜粋(前掲『日本の詩歌2』三三四頁)。

²⁵ 西条八十の「この不統一なだらけた現代の口語を用ひて、斯くまで感性の精緻、神経の戦慄を遺憾なく発現した人は無かつた。氏はこの点に於て日本の口語詩の真の完成者と呼ばれてもよい訳である」(大正六年の詩壇『文章世界』一九一八年一月号)という賛辞による。

²⁶ 「内在律」を一時期韻律論の中心に据えた萩原朔太郎も、「広義の意味でいふリズムとは、詩の調子のことではなくして、詩の内容である『情緒』即ち『美』のことである」(『リズムの話』、『萩原朔太郎全集 第六巻』筑摩書房、一九七五年、三三八頁)、「色調や味覚の如き『感じ』上でのリズム」——形に現はれない形而上のリズム(同書、三四二頁)等という曖昧な言葉でしかそれを説明することができなかった通りである。

²⁷ 前掲、シュトルツ『詩とリズム ドイツ近代詩韻律論』二一五頁。

²⁸ 「どの国の言葉でも日本語よりは皆優美です。日本語位不完全で非音楽的の言語はありはしない」(津久井幸子宛、一九一一年四月二〇日付書簡、『萩原朔太郎全集 第十三巻』筑摩書房、一九七七年、一九頁)。

²⁹ 『精選 名著復刻全集 近代文学館 月に吠える』ほるぷ出版、一九七六年、七四―七六頁。

³⁰ 「またある夜に、『立原道造全集1』筑摩書房、二〇〇六年、一二―一三頁。

³¹ 小川和佑『立原道造研究』(文京書房、一九七七年)、近藤基博「十四行詩の音楽性」(『国文学解釈と鑑賞別冊 立原道造』至文堂、二〇〇一年)等を参照。

³² 西洋詩学において韻とは二つの母音を含むものである。但し全く同じ音を繰り返すのは韻として認められない。前掲、シュトルツ『詩とリズム ドイツ近代詩韻律論』一〇四頁等を参照。

³³ ヴェルレーヌが三八歳のとき獄中で書いた「詩法 (Art poétique) 中にこの有名な句が見られる。同作は一八八五年出版の詩集『Ladis et nagère』に収録された。